Literatura Argentina II (Crítica)

-56-

Residencia en traducción - Convenio U.B.A. - I.E.S. en Lenguas Vivas "J.R. Fernández"
Cátedra: Literatura Argentina II
Facultad: Filosofía y Letras - U.B.A.
Profesora: Beatriz Sarlo
Residentes: Alejandra Añón, Estela Consigli y Cristina Santoro
Tutora de Residencia: Patricia Willson
Texto: Irène Bessière, *Le récit fantastique - La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

El relato fantástico

La poética de lo incierto

Irène Bessière

5/708
26copias

El relato fantástico
forma mixta del caso y de la adivinanza

Polivalencia del relato fantástico

No se trata de disimular las dificultades que se presentan al abordar lo fantástico; sin embargo, éstas suelen provenir simplemente de presupuestos metodológicos o conceptuales. A veces, hasta la prudencia se vuelve excesiva: "Toda síntesis, observa J. Bellemin-Noël, acerca de lo que se denomina *lo fantástico* es actualmente prematura, ya que las investigaciones continúan. Por el momento, se trata de definir el problema, de encontrarle un espacio: su lugar"[1]. El escollo parece residir en una disociación y una doble generalización de caracteres que se manifiestan en el relato fantástico: "lo fantástico es una manera de contar, lo fantástico está estructurado como el fantasma"[2]. Esta proposición teórica separa el fondo y la forma, reduce la organización del relato a un rasgo no específico —la vacilación—, y relaciona el imaginario fantástico con el inconsciente según una asimilación poco pertinente. La debilidad de esta formalización, narrativa y simbólica, parece el precio justo pagado por excluir toda referencia al contenido semántico de lo fantástico —lo sobrenatural o lo extranatural— y de ignorar su raigambre cultural. A la inversa, todo análisis del texto fantástico según una serie temática se resuelve en una enumeración de imágenes, consideradas ya sea como fantasías del artista, ya sea como signos de un surreal patente. Disolviendo la problemática del relato fantástico en la problemática de una narratología y de una

[1] Jean Bellemin-Noël, "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)", *Littérature*, nº 8, diciembre de 1972, p. 3.
[2] *Ibidem*.

expresión del subconsciente, e incluso confundiendo lo fantástico literario con algún tipo de fantástico natural u objetivo, la crítica evita raramente el falaz punto de vista unitario.

Todo estudio del relato fantástico es sintético, no por el recuerdo o la intuición de una ley artística (o de alguna regulación anormal del universo o de la psiquis humana), sino por una perspectiva polivalente. Cuando se lo examina intelectualmente, el relato fantástico provoca inseguridad, porque pone en funcionamiento caracteres contradictorios reunidos de acuerdo a una coherencia y una complementariedad propias. No define una calidad actual de objetos o de seres existentes, y tampoco constituye una categoría o un género literario, sino que supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que refleja, de manera sorprendente o arbitraria para el lector, tras el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. La síntesis no nace del inventario vasto y diverso de los textos, sino de la organización, por contraste y por tensión, de los elementos y de las implicaciones heterogéneas que constituyen el atractivo del relato fantástico y su unidad. Lo fantástico es sólo uno de los procesos de la imaginación, cuya fenomenología semántica proviene a la vez de la mitografía, de lo religioso, de la psicología normal y patológica, y que, por ello, no se distingue de las fenomenologías de las manifestaciones aberrantes del imaginario ni de sus expresiones codificadas en la tradición popular.

De esta manera, lo fantástico puede ser abordado como la descripción de ciertas actitudes mentales; tal es el criterio implícito de la distinción entre cuento de hadas y cuento fantástico, propuesta por Joseph H. Retinger[3]: el primero representaría el alma sometida a las fuerzas superiores benéficas; el segundo, la lucha del ser rebelde y aliado a las fuerzas inferiores contra las fuerzas superiores. Sin embargo, esta indagación semántica, indefinida como el número de obras, siempre abierto, no da cuenta suficiente de la razón de lo fantástico, porque lo relaciona con componentes externos (mitología, religión, creencias comunes) ciertamente utilizados por lo fantástico, pero a los cuales este no se reduce. El relato fantástico tiene su propio ámbito, como todo relato literario; la descripción semántica no debe hacer que se lo asimile a testimonios o meditaciones sobre hechos extranaturales, ni al discurso del subconsciente: el relato fantástico está dirigido desde su interior por una dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización que pertenece al proyecto creador del autor.

Una razón paradójica

Las referencias teológicas, esotéricas, filosóficas o psicopatológicas del relato fantástico no deben engañar: no corroboran la existencia de la inmanencia de algún estado extranatural; no son simples artificios narrativos destinados a encerrar al héroe y al lector en una especie de paradoja cuya irresolución tuviera que ver más con la agudeza o la ironía que con la angustia. El relato fantástico utiliza marcos socioculturales y formas de entendimiento que definen los campos de lo natural y de lo sobrenatural, de lo banal y de lo extraño, no para llegar a una certeza metafísica, sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía

[3]Joseph H. Retinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Grasset, 1908.

de lo real y de lo surreal, cuya concepción varía según las épocas. El relato fantástico corresponde a la diagramación estética de los debates intelectuales del momento, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones e ideologías del momento puestas en juego por el autor. De esta manera, la ficción fantástica fabrica otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo. Este nuevo universo elaborado en la trama del relato se lee entre las líneas y entre los términos, en el juego de las imágenes y de las creencias, de la lógica y de los afectos, contradictorios y comúnmente recibidos. Ni demostrado, ni probado, sino apenas designado, de su misma improbabilidad extrae un indicio de posibilidad imaginaria, pero lejos de perseguir alguna verdad –ni siquiera la de la psiquis escondida y secreta–, encuentra consistencia en su propia falsedad. "Lo fantástico", sigue diciendo J. Bellemin-Noël, y aquí es donde utiliza a la literatura misma de la manera más retorcida, "finge jugar a la verosimilización para que uno adhiera a su fantasticidad, mientras que manipula lo falsamente verosímil para hacernos aceptar lo más verídico, lo inaudito y lo inaudible[4]." Extraña proposición que hace de las digresiones de la verbalización literaria algo semejante a una certeza, la de una aventura extralingüística del sujeto y la de la aprehensión del *yo* (*je*) diferenciado del *Yo* (*moi*). De esta manera, la interpretación psicoanalítica de lo fantástico coincide con la interpretación extraterrestre –a la manera de Jacques Bergier– o cuasi religiosa. Lejos de estas tentaciones de lo irracional, es necesario considerar que el relato fantástico no se distingue solamente por lo inverosímil, inasible e indefinible en sí mismo, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles; dicho de otro modo, de las vacilaciones y fracturas de convenciones colectivas sometidas a examen. Instala la sinrazón de la misma forma en que mide el orden y el desorden que el hombre adivina en lo natural y en lo sobrenatural, con la unidad de medida de una racionalidad formal. Así pues, se nutre inevitablemente de los *realia*, de lo cotidiano, destacando sus disparidades y llevando su descripción hasta el absurdo, hasta un punto en que los límites mismos que el hombre y la cultura asignan tradicionalmente al universo ya no circunscriben ningún campo natural ni sobrenatural, porque, como invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios. Las apariencias, apariciones y fantasmas son el resultado de un esfuerzo de racionalización. Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. Como representación de un cuestionamiento cultural, impone formas de narraciones particulares ligadas siempre a los elementos y al argumento de las discusiones –históricamente fechadas– sobre el estatuto del sujeto y de lo real. No contradice las leyes del realismo literario; muestra que esas leyes se transforman en las de un irrealismo cuando la actualidad se vuelve totalmente problemática.

Autonomía del relato fantástico

En este sentido, el relato fantástico es el lugar en que se ejerce perfectamente el trabajo del lenguaje, tal como fue definido por el crítico alemán André Jolles[5]. El discurso cultiva,

[4] Jean Bellemin-Noël, artículo citado, p. 23.
[5] André Jolles, *Formes Simples*, Le Seuil, 1972.

fabrica y evoca. Toda descripción es una confirmación, una reconstrucción de lo real, y como evocación, la presencia de una realidad otra. La totalidad de este proceso supone el conocimiento y la interpretación de lo actual. No extrae su validez y su cohesión del paso del caos al cosmos, de las disparidades al orden, sino del paso de la diversidad y la exclusión recíproca de creencias, de la diferencia de niveles del universo a su confusión, al equívoco. Para ser realmente creadora, la poética del relato fantástico supone la inscripción de datos objetivos (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su deconstrucción: no por una argumentación intelectual –de ese modo se trataría de una simple discusión conceptual, aunque fuera irónica o paródica, a la manera del *Comte de Gabalis* (1670) de Montfaucon de Villars–, sino por su definición como un conjunto de sistemas de signos de pronto inadecuados para decir y para transformar, en el registro de la regulación y el orden, el acontecimiento ubicado en el corazón del relato fantástico. No hay lenguaje fantástico en sí mismo. Según las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico; y sólo existe por ese discurso que desarma desde adentro. Del mismo modo que en la leyenda, la vida de los santos y la fábula diabólica se unen y se oponen, el relato fantástico parece ser el simétrico negativo del relato del milagro y de la iniciación, del relato del deseo y de la locura; se puede considerar a Sade como un autor fantástico. Esta deconstrucción y esta inversión implican que, a diferencia de la narración maravillosa, iluminista u onírica, no se puede referir al universo el relato fantástico, porque éste priva de toda significación fija a los símbolos religiosos y cognitivos. Los hechos contados son concebibles en y por el propio relato. Los de los cuentos de hadas, sin duda, no pueden pertenecer *materialmente a la vida cotidiana, pero son inseparables de ella por la parábola final.* Los del relato iluminista o de apariciones religiosas se inscriben en un sistema de creencias que les da una posición de realidad. El relato fantástico reúne y cultiva las imágenes y los lenguajes que, en un área sociocultural, parecen normales y necesarios, para fabricar lo absolutamente original, lo arbitrario. Lo extraño sólo existe por la evocación y la confirmación de lo que está comúnmente admitido; lo fantástico, por la evocación y la perversión de las opiniones recibidas relativas a lo real y a lo anormal.

Novela, cuento y relato fantástico: intriga y acontecimiento

Por ello, el relato fantástico escapa a la lógica del cuento y de la narración de los *realia* (*nouvelle* o novela). En esta última, la interrogación del héroe sobre lo real y los acontecimientos no se separa de la cuestión de la identidad (¿quién soy?) ni de un juicio sobre la facultad personal y el valor (¿qué debo hacer y qué puedo hacer?); el tema de la acción o de la intriga prevalece y explica que la exploración y la conquista de lo real sean inevitablemente la causa del conocimiento de sí mismo. Interioridad y exterioridad se comunican necesariamente. Novela realista y novela psicológica, novela balzaciana y *nouveau roman* revelan presupuestos intelectuales idénticos y una misma problemática: únicamente varía la apreciación de la *facultad* y del *deber*. Se considera el acontecimiento en relación con la condición del individuo. El relato fantástico invierte esta perspectiva. Dejando mucho espacio a lo insoluble y a lo insólito, presenta un personaje a menudo

pasivo, porque examina la manera en que las cosas suceden en el universo y extrae las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto. Esta interrogación, orientada hacia la verdad del *acontecimiento* y no hacia la de la *intriga*, para ser completa debe plantearse sobre lo que es irreductible a cualquier marco cognitivo o religioso. La novela realista ubica el mundo bajo el doble signo de la necesidad y de la facticidad: hay una economía de lo real y de la historia, y una libertad del personaje. La narración fantástica generaliza la facticidad del universo, comprendido como lo natural y lo sobrenatural. Por eso, el relato del absurdo, basado en el juego de la facticidad y de la necesidad, puede convertirse en fantástico, como en Kafka. Entonces, se explica que un estudio o una definición de lo fantástico no deban privilegiar inicialmente el examen de la condición del sujeto: en *La Metamorfosis*, la pregunta planteada no es "¿En qué me transformé?", sino *"¿Qué me sucedió?"*. Es llamativo que la conciencia de sí del hombre-insecto haya permanecido intacta y que sólo importe el enigma del acontecimiento.

Lo "extrañamente inquietante" no es el yo sino el suceso, indicio de la desregulación del mundo. A falta de esa lógica específica, el relato puede presentar un pseudofantástico. Es el caso de *El hombre de arena* de Hoffmann, donde las peripecias conciernen y definen al héroe en lugar de ser consideradas en sí mismas, y se encuentran organizadas según la estructura de un fantasma. El texto se transforma en una especie de alegoría por el juego coherente y preciso de los símbolos, la fábula del aprendizaje del mundo y del descubrimiento de sí mismo. Cierto número de objetos y de situaciones son investidos del poder de decir al sujeto; la ilusión y la surrealidad posible parecen los medios para atenuar el artificio de un relato en que lo insólito absoluto sigue siendo creación humana: la obsesión de Nathanael y el arte de Palanzani. El centro temático es la intriga y no el acontecimiento, la identidad personal y no la economía del universo. La imposibilidad (un ser inanimado vive o parece vivir) no provoca la cuestión fundamental de la obra fantástica: es o no es, pero parece una cualidad, una característica de lo real que define, de hecho, el poder y la conciencia del individuo.

Lo fantástico no tiene necesariamente en su proyecto el relato de la subjetividad. Histórica y tipológicamente, no se lo explica sino por su oposición al cuento. El cuento se presenta como separado de la actualidad porque es el relato del deber-ser, de la anticipación concebida como espera y definición de la norma. Tal es su paradoja: su defecto de realidad parece aún más neto porque evoca o presupone los juicios y las exigencias de la moral religiosa o social del momento en su forma ingenua, porque se postula como la expresión del derecho absoluto:

> En este sentido, se opone radicalmente al acontecimiento real tal como se lo observa habitualmente en el universo. Es muy raro que el curso de las cosas responda a las exigencias de la moral ingenua, es muy raro que sea "justo"; por lo tanto, el cuento se opone a un universo de la "realidad". Sin embargo, este universo de la realidad no es aquel en el cual se reconoce el ser de las cosas como cualidad universalmente válida, es el universo en el cual el acontecimiento contradice las exigencias de la moral ingenua, el universo que experimentamos ingenuamente como inmoral. Se puede decir que la mentalidad del cuento ejerce su acción en los dos sentidos: por una parte, toma y comprende el universo como una realidad que rechaza, y que no corresponde a su ética del acontecimiento; por otra, propone y adopta otro universo que satisface todas las exigencias de la moral ingenua[6].

[6] André Jolles, *op. cit.*, p. 190-191.

El no realismo y lo maravilloso del cuento resultan del paso de la intriga al acontecimiento, que permite definir los marcos sociocognitivos como universalmente válidos y ubicarlos fuera de las presiones y de las metamorfosis de la historia. La intemporalidad del relato no es otra que la que se quiere atribuir a la ideología; y la aparente invención de lo maravilloso, el velo y el indicio de una regulación que debe escapar a la ruina y a los fracasos del mundo concreto. El cuento maravilloso, en la medida en que es no realista, refleja y anula el desorden de lo cotidiano, o al menos, lo que es desorden para cierto pensamiento. Modificaremos la proposición de André Jolles: *"en esta forma, lo maravilloso no es maravilloso, sino natural"*, definiendo lo maravilloso como sociocultural y como el medio para anular simbólicamente el orden nuevo y la ilegalidad actual. En este sentido, lo maravilloso es menos extraño o insólito de lo que parece; redime el universo real rebelde y lo adapta a la expectativa del sujeto, comprendido a la vez como el representante del hombre universal y de la comunidad. El objeto de esta expectativa –la satisfacción de las exigencias morales– no es en sí mismo maravilloso; sólo puede obtenerse a pesar de los defectos del mundo cotidiano. El cuento se origina en una actitud mágica: con el fin de excluir lo que arruina el orden considerado natural, instala ese orden natural bajo el signo del prodigio.

Universalidad de lo maravilloso, singularidad de lo fantástico

Lo maravilloso

Paradoja inmediata, el cuento coopera con la "función de lo real". Se vale del universo de los fantasmas y de la no coincidencia del acontecimiento con la realidad evidente, no para romper nuestros lazos con esa realidad sino para asegurarnos (y así tranquilizarnos) el control y la validez de los medios (moral, leyes de conducta y del conocimiento) de nuestra dominación práctica. La imposibilidad de los hechos narrados, paralela a la indeterminación espacio-temporal –todo pasa allá lejos y hace tiempo– indica que ninguno de los personajes actúa realmente y que el acontecimiento es de orden moral. Lo cotidiano se simboliza siguiendo una doble dirección, la de la tragedia y la de la paz; ogros y hadas buenas se oponen según las disposiciones de la mentalidad colectiva, según la exigencia del bien. La separación aparentemente radical del universo del cuento y del universo de los *realia*, la metamorfosis que presenta siempre un corte con lo cotidiano en sus aspectos concretos –la calabaza se transforma en carroza y los ratones en caballos– no son medios de la inventiva sino de la reconstitución del orden. Quien dice cuento dice fábula y, en consecuencia, parábola. Lo maravilloso parece el instrumento de la distancia pedagógica y del derecho. Para fundir la lección y la imagen, hay que recusar el presente. La parábola, observa Brecht, es la más astuta de las formas de arte, es la que propone, a través de las imágenes, verdades que de otro modo serían letra muerta. El cuento coloca la realidad presente en el exotismo de lo maravilloso para juzgarla mejor. Supone un rigor que no sufre la ambigüedad de lo fantástico y, por su juego con las apariencias, constituye lo escrito como el lugar de la verdad, y lo real como el de la mentira. La relación entre lo evidente –el zapato, los harapos de Cenicienta– y lo insólito siempre es legible: la de la ética. El corte con la actualidad debe ser aún más claro puesto que esta actualidad no tiene cabida en el universo "moral". Lo maravilloso se impone porque existe un repudio

del presente, considerado como lo accidental. La imaginación lo asimila a la salud del mundo, y confunde lo real con la enfermedad. Los objetos de lo concreto subsisten en el cuento sólo como indicación de la necesaria cura. El hecho de que el cuento maravilloso (en sus formas literarias, cultas) se impregne del imaginario popular, que use sus temas y figuras, no contradice el principio del alejamiento ni el del orden. El rechazo o la condena de la actualidad instalan la obra en la ruptura; la afirmación del orden debe procurar un medio de reconocimiento. Seres sobrenaturales, ogros y hadas buenas impiden la identificación del lector, del espectador con el relato; pero el cuento maravilloso, si bien desorienta, no sorprende porque esos seres son familiares, porque se dibujan y organizan según una tipología cultural. Lo insólito no es lo extraño. Lo maravilloso es el lenguaje de la comunidad, que se reencuentra en él para adivinar que, sin ser ilegítimo, ya no dice lo cotidiano. No es otra cosa que la emancipación de la representación literaria del mundo real, y la adhesión del lector a lo representado, donde las cosas siempre terminan sucediendo como deberían.

Lo fantástico

El relato fantástico surge del cuento maravilloso, del cual conserva el marco sobrenatural y la pregunta sobre el acontecimiento. Con diferencias notables, sin embargo. La no realidad del cuento es una manera de ubicar los valores que el relato expresa bajo el signo de lo absoluto. En él, el mal y el bien se objetivan. El hecho de que se puedan enumerar los *motivos* de los cuentos a través de las literaturas prueba que la ideología, oculta en lo maravilloso, toma la máscara de la universalidad: ser tonto, estar vestido con harapos, ser monstruo u ogro son las figuras del mal y de la injusticia; ser hada buena, casarse con un príncipe, las de la justicia. Lo maravilloso no cuestiona la esencia misma de la ley que rige el acontecimiento, sino que lo expone. En eso, tiene siempre función y valor de ejemplo o de ilustración. El relato fantástico utiliza como resorte el problema de la naturaleza de la ley, de la norma, ya que conserva metamorfosis y genios benéficos o maléficos. La no realidad introduce siempre la pregunta sobre el acontecimiento, pero ese acontecimiento es un ataque al orden del bien, del mal, de la naturaleza, de la sobrenaturaleza, de la sociedad. Así como lo maravilloso es el lugar de lo universal, a lo fantástico le corresponde el de lo singular en el sentido jurídico. Todo acontecimiento, en este tipo de relato, es una excención. Lo maravilloso exhibe la norma; lo fantástico expone cómo esa norma se revela, se realiza, o cómo no puede ni materializarse ni manifestarse. Desde el punto de vista de la lógica y del sentido, se presenta aquí un problema de derecho; para decirlo en otros términos, de juicio: es necesario apreciar el hecho y la norma. El acontecimiento extraño plantea una pregunta sobre la validez de la ley. Nada ilustra mejor ese paso de lo general al caso particular, de lo maravilloso a lo fantástico, como la utilización del pacto infernal. El cuento diabólico en su forma tradicional presenta una taxonomía de la tentación, de la caída, de las astucias y de las apariencias del malvado: todo está determinado. A menudo parece una prolongación del tratado de demonología con el cual comparte la certeza de la existencia de Satán y de sus diversas manifestaciones en lo cotidiano. Naturaleza y sobrenaturaleza, bien y mal están normados. Ese mismo pacto diabólico da nacimiento a la narración fantástica cuando se construye sobre una inadecuación del acontecimiento a la norma y viceversa. Así, *El Diablo enamorado* (1772) de Cazotte puede ser leído como un cuento diabólico ortodoxo si se privilegia, dentro del equilibrio de la estructura y en la

interpretación, la conclusión de que se refiere explícitamente a obras de exorcismo de los siglos XVI y XVII. Si se tiene en cuenta el detalle del libro, lo sobrenatural ortodoxo no acaba nunca de constituirse, porque todo acontecimiento se ubica bajo el signo de la inadecuación. Ninguna norma es suficiente para llegar a la conclusión de que Biondetta es el diablo, como tampoco existe ninguna norma que pueda atestiguar que la joven no lo sea. Si Álvaro elige una u otra solución, siempre corre el riesgo de cometer un error. El juego de la coherencia y de la incoherencia sólo puede conducirlo a la aserción de probabilidades iguales, al enunciado de argumentos que finalmente no definen el acontecimiento. Lo fantástico supone la medida del hecho según las normas internas y externas, el equilibrio que se mantiene siempre a pesar de apreciaciones opuestas. Constituye la lengua especial del universo de la estimación, donde la ambigüedad marca la imposibilidad de toda aserción. De esta manera, se confunde con la interrogación sobre la norma, mientras que lo maravilloso parece un manual de legalidad y también, en consecuencia, de ilegalidad. No resulta indiferente que el relato fantástico se constituya a menudo a partir del pacto diabólico y, por lo menos en Francia, en momentos en que los juicios por brujería o posesión se tornan escasos. Allí donde el poder judicial daba por terminado el proceso, la obra literaria intenta mostrar que la balanza de la ley es la incertidumbre. El acontecimiento fantástico, como caso, obliga a decidir, aunque no lleve en sí el medio para la decisión, ya que permanece incalificable. Lo fantástico generaliza la lógica de una gestión que pertenece específicamente a la moral y al derecho, a las creencias religiosas, porque en sus comienzos se confunde con el examen de la validez de la letra sagrada o de la moral absoluta.

El relato fantástico, pariente del cuento, se presenta como un anticuerpo. Al deber-ser de lo maravilloso, le impone la indeterminación. La no realidad de la magia contiene la evidencia de la regla empleada dentro del mundo cotidiano o en el mundo superior; la no realidad de lo fantástico extrae de la unión de esos dos mundos, tal como está definido en la tradición popular y entre los clérigos de la Iglesia, el argumento que destruye toda legalidad. Invierte los vínculos entre el texto y el lector; substituye lo maravilloso, como medio de distancia, por lo extraño y lo surreal siempre cercanos, ya que imponen una decisión. Lo fantástico convierte toda legalidad en un asunto individual, porque ninguna legalidad física o religiosa resulta satisfactoria. Borra todo artículo de ley.

De esta manera, lo inverosímil del relato fantástico corresponde a la no observación del "principio formal del respeto a la norma"[7] que rige lo verosímil; la imposibilidad de explicación es sólo el desarrollo narrativo de la ruptura de la implicación tradicionalmente obligada entre conducta, acontecimiento particular y máxima general o regla. Esta ruptura, que comprende también los dominios de lo natural y sobrenatural, excluye el relato fantástico de los campos de la excentricidad y de la mera fantasía. El demonio del razonamiento no es aquí el medio para restablecer la continuidad del deber-ser, sino que intenta quebrar el silencio con respecto a los presupuestos de verosimilitud, indicar que la originalidad absoluta es necesariamente el fin de una servidumbre. Asimila la exhibición de toda coherencia a lo arbitrario de un discurso aceptado en líneas generales. El relato fantástico, que toma el caso como objeto narrativo, trata lo verosímil a través del tema de la falsedad, inseparable de la multiplicidad de los verosímiles contradictorios puestos en

[7] Gérard Genette, "Vraisemblable et motivation", *Communications*, nº 11, 1968.

juego (naturaleza y sobrenaturaleza, tesis física, tesis religiosa). Esta elección de la falsedad distingue lo fantástico, como procedimiento narrativo, del simple misterio, del simple enigma. En este punto hay inverosímil, como también hay verdad: la solución indica claramente que el acontecimiento que parece escapar a una verosimilitud en primer grado se subordina a una verosimilitud en segundo grado, que recubre la verosimilitud de primer grado. La inverosimilitud es sólo aparente; para solucionarla será necesario explicitar el código de lo verosímil primero, para decirlo de otro modo, extraer de él su fundamento. La explicación del enigma se confunde con ese movimiento de regresión que se detiene con el descubrimiento de la causa. Lo fantástico rechaza esta regresión; la secuencia de explicaciones no conduce jamás a una explicación; toda propuesta de solución necesita su propia explicitación; si ésta no existiera, la solución pasa a lo inverosímil. El relato fantástico es la primera vuelta de tuerca sin fin, según la sugerencia de Henry James en *Otra vuelta de tuerca*.

Esa característica suspensiva de la narración corresponde a un tratamiento específico del caso. Éste plantea "una pregunta sin querer dar la respuesta; nos impone la obligación de decidir aunque sin contener la decisión misma, es el lugar de reflexión, aunque no su resultado[8]". El caso no sigue constituyéndose sólo por una decisión positiva del sujeto, que intenta interrumpirlo. La casuística se dedica a normalizar este tipo de decisión que está esencialmente fuera de la norma. Sin embargo, al invocar una norma parcial teniendo en cuenta el problema planteado, la decisión sólo suscita otros casos. Tal es la lógica que funda el argumento de las *Ficciones* de Borges, las que, por eso mismo, no pertenecen exactamente a lo fantástico. Este se encarga de convertir el caso en el lugar de las probabilidades iguales, las que, en consecuencia, no pueden privilegiar la referencia a una norma particular: todas las normas son equivalentes, concurrentes, no jerarquizadas, no hay diversos grados de verosímil como en el enigma, sino una multiplicidad de verosímiles que, por su coexistencia, dibujan lo improbable. El caso puede dar nacimiento a la narración en cajas o laberíntica; cualquier solución que el caso recibiera, necesariamente insuficiente con respecto a un rasgo del objeto considerado, conlleva la formulación de una nueva pregunta. Da lugar a lo fantástico cuando sólo puede darse cuenta de la totalidad del campo considerado mediante verosímiles antinómicos, que pierden así toda validez. La diferencia entre los dos tipos de argumento no es tanto de lógica como de grado: el primero toma los códigos sociocognitivos como inadecuados, pero atestigua su valor operativo, es discursivo; el segundo utiliza términos similares, pero se atiene a la inadecuación absoluta porque toda decisión de solución equivale a excluir un elemento del problema. La vacilación entre sobrenatural y extraño, señalada por Todorov, es sólo la articulación narrativa de este proceder. La solución de una ficción de Borges remite a la ausencia de soluciones posibles que la determinan implícitamente, entre las cuales habría podido ser elegida; en el relato fantástico, la imposibilidad de la solución proviene de la presencia de la demostración de todas las soluciones posibles.

Esta imposibilidad de solución no es otra que la de la solución libremente elegida. El relato fantástico excluye la forma de decisión porque sobreimprime a la problemática del caso la de *la adivinanza*. Lo tenebroso, presente en el relato, se propone como objeto de

[8] André Jolles, *op. cit.*, p. 151.

desciframiento, la pregunta planteada parece tener como antecedente un saber, una determinación, fuera del alcance del actor, pero éste último debe ser capaz de reconocer, de decir. En este sentido, toda interrogación en lo fantástico está cerca de resolverse mediante una respuesta. El tema de la adivinanza aparece como central en *Vathek* (1787) de William Beckford. Las inscripciones cambiantes del sable y del *Giaour* representan la pregunta, en la cual la solución no tiene importancia, ya que el que pregunta (el *Giaour*) la posee, pero cuya resolución es esencial: se trata de llevar al interrogado a formular la respuesta, para que pruebe su poder y dignidad. Lo fantástico, inseparable de la codificación, remite a la evidencia de lo anormal absoluto y a la búsqueda del secreto de Eblis. *El Diablo enamorado* presenta una dualidad similar, que designa el tema de la adivinanza bajo el de la iniciación, y el del caso por la identidad cambiante de Biondetta. Todo el equívoco fantástico se ubica entre la ausencia de la determinación (acontecimientos múltiples e incoherentes) y su presencia unida a la solución de la adivinanza. Provoca una manera de inconsecuencia: Álvaro llama al diablo, pero olvida que él mismo creó su "infelicidad". El *Manuscrito encontrado en Zaragoza*[9] organiza la adivinanza en los planos cotidiano y sobrenatural: víctima de una maquinación político-policial o diabólica, Alfonso es puesto a prueba para que manifieste su saber. Esta novela fantástica se presenta también como novela de iniciación y recuerda la figura del padre, origen de la autoridad y del conocimiento, a la cual el hijo debe ser fiel. Así como el caso reclama la libertad del sujeto, el enigma impone el reconocimiento de una necesidad. El relato fantástico es falsamente deliberativo.

Caso y adivinanza: inevitable perplejidad y reconocimiento del orden

Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual el relato le adjudica una racionalidad original, "otra", más precisamente. En vez de extraer su argumento de la derrota de la razón, lo hace de la alianza de la razón con lo que ésta rechaza habitualmente. Discurso fundamentalmente poético porque destruye la pertinencia de toda denominación intelectual, recoge sin embargo la obsesión de una legalidad, que en lugar de ser natural puede ser supranatural. Forma mixta del caso y de la adivinanza, el relato se elabora sobre la dialéctica de la norma que traza otro orden, que no es necesariamente la de una armonía, y cuyas prescripciones implican otros tantos problemas. Se preocupa por la realidad en la medida en que identifica lo singular con la ruptura de la identidad, y la manifestación de lo insólito con la de una heterogeneidad, siempre percibida como organizada, como portadora de una lógica secreta o desconocida. Alimentado por el escepticismo y el relativismo de la creencia, el relato fantástico muestra por transparencia ese rechazo a un orden que es siempre una mutilación del mundo y del yo, y esa espera de una autoridad que legitima y explica todo orden, todo el orden.

Preferir evocar nuestra actualidad bajo el signo del acontecimiento y no bajo el de la

[9] Jean Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (texto establecido y presentado por Roger Caillois, Buenos Aires, Minotauro, 1967).

intriga) significa reconocer lo extraño de esta actualidad, sugerir que la intriga ya no es pertinente en el mundo de la alienación. Hacer de esa distancia entre el sujeto y el mundo el lugar de una legalidad diferente significa, a la vez, plantear que la norma cotidiana nos es extraña y, en consecuencia, confesar nuestro sometimiento, aunque también –forma de la adivinanza– plantear que siempre estamos dispuestos a admitir, a aceptar, a penetrar esa legalidad, a unirnos a lo que nos domina, a lo que se nos escapa. Ambigüedad ideológica del relato fantástico que, como forma del caso, habla de nuestra esencial miseria y de nuestra esencial perplejidad, lo arbitrario de toda razón y de toda realidad, pero que sugiere la constante tentación de alcanzar el orden superior. Ambigüedad cuasi filosófica de este relato, que prefiere el acontecimiento a la intriga y evoca así la eternidad presente en la historia y la pobreza de toda creencia, que se nutre de la incredulidad, pero puede suscitar en el lector por medio de la angustia una religiosidad, una espiritualidad, una adhesión difusa a un más allá. Discurso en el cual lo extraño nace de su confusión; discurso de lo ilegal, pero que es de hecho un discurso de la ley. Se da como un juego, pero vuelve a situar el sentido perdido, el objeto con el cual no se sabe qué hacer sobre otro tablero. Aliar caso y adivinanza es pasar de la ineficacia de un código (razón, convenciones sociocognitivas) a la eficacia de otro que no nos pertenece aún, el de nuestros maestros. Es por ello que el relato fantástico asocia la incertidumbre con la convicción de que un saber es posible: sólo es necesario ser capaz de adquirirlo. El caso sólo existe a partir de la incapacidad del héroe de resolver la adivinanza.

Modernidad del relato fantástico

Esa dualidad del caso y de la adivinanza no es ajena a la moda contemporánea de lo fantástico y a sus duplicidades ideológicas. Esos libros fantásticos que abundan en nuestras bibliotecas aparecen como el indicio de una liberación de la imaginación, como una de las mejores manifestaciones de la *contra-cultura*. La literatura marginal obtiene derecho de ciudadanía; la forma del caso se toma como medio de recusar nuestra legalidad burguesa (jurídica, científica, moral). Sólo es necesario examinar los títulos y el índice de una revista, *Horizons du fantastique*, para concluir que fantástico es sinónimo de bizarro (*cf.* los acercamientos intelectuales "osados": *Nietzsche y la ciencia ficción*, las pretensiones científicas: *Julio Verne, autopsia de un fracaso*). El relato fantástico se convierte en el discurso comunitario más amplio y más dispar, donde se concentra todo lo que no puede decirse en la literatura oficial. Capta los temas más diversos; como lugar de ilusiones banales, se construye sobre una amplia falta colectiva. Pero esta imaginación no se libera tan fácilmente como parece. La obsesión del mito o de lo simbólico es sólo la expresión de una oscura exigencia de orden permanente. Ante la imposibilidad de ser conservador con eficacia dentro de la historia, se es conservador en lo imaginario: la ilegalidad es el velo de alguna otra legalidad. Los temas de los superhombres, de los grandes ancestros, de los seres venidos de otros lugares, de los monstruos, traducen el miedo y el alejamiento de la autoridad, como también la fascinación que ésta ejerce y la obediencia que provoca: lo insólito expone la debilidad del individuo autónomo y el encuentro con un amo legítimo. En el relato fantástico, la ideología dominante se expresa

tanto mejor "cuando se expresa en estado de síntoma, retorno de lo reprimido: el estado de la sociedad"[10]. Cuando esta ideología suscita la falta, no permite una lectura razonable de lo real; produce así obras que, utilizando manifiestamente lo irreal y el símbolo, la ubican alrededor de lo real. Por eso la preservan y le dan un poder de expresión.

Esta duplicidad del relato fantástico se expresa también en su estatuto literario. En una sociedad laica y liberal, no jerarquizada, diferentes tipos de textos abarcan los aspectos diversos de la realidad y están en igualdad en cuanto a su valor. El libro se deshace en los libros. Al insistir hoy en la especificidad de lo literario, se hace alusión a una división sintagmática de los textos. Una obra literaria habla sólo de su literariedad. Se limita a su significación lingüística, del mismo modo que un tratado científico, jurídico. Es así como la obra no informa, no representa, no formula explícitamente una ideología. Se vuelve, entonces, como lo sugiere Robbe-Grillet, menos que un ejercicio de lo imaginario, un simple juego, el de los signos y el del lector. El relato fantástico, por su argumento mismo, exhibe su literariedad, la reducción extrema de la función del texto y su naturaleza de objeto verbal. Dentro de esta perspectiva, su fama podría compararse con la de los juegos de mesa, juegos radiofónicos, el yo-yo o el ajedrez, según el momento. Dentro de una cultura donde se tiende a la especialización de los textos, a cada función cultural le corresponde un género, un tipo de texto adecuado: el relato fantástico parece la perfecta máquina de contar y de producir efectos "estéticos". Su ambigüedad, sus incertidumbres calculadas, su utilización del miedo y de lo desconocido, de datos subconscientes y del erotismo hacen de él una organización lúdica. Para adaptar una fórmula que Robbe-Grillet aplica a la escritura y a la lectura, podría caracterizárselo como el medio artificial para entregarse al principio del placer. El relato se afirma como algo puramente gratuito: la ruptura de la causalidad y de la antinomia, practicada casi constantemente, definen el campo de la libertad del lector, cuya lectura se vuelve una intervención en el libro, una manera de instituir un orden personal, provisorio y tan incierto como las proposiciones del autor, de la narración. El relato fantástico marca el extremo de la lectura individual, privada, sin justificación ni función comunitaria explícita. Confirma la soledad del lector, circunscribe su libertad al terreno de lo imaginario y consuma la ruptura de la literatura con lo real. Con respecto al conjunto de la cultura, parece totalmente insignificante; debe ser tratado como el indicio de comportamientos intelectuales y estéticos atomizados, múltiples y dispares: su lectura se torna ejercicio de separación, de diferencia. Constituye la forma literaria adaptada a la multitud solitaria.

Sin embargo, este relato introduce en su narración los elementos más significativos de la cultura, aquellos que obsesionan la psiquis colectiva: lo sobrenatural y lo surreal son los medios de dibujar imágenes religiosas, científicas, como también imágenes de poder, de autoridad, de debilidad del sujeto. Los temas constantes de la iniciación, del libro sagrado, de la escritura, de lo secreto muestran que el relato fantástico imita, refleja los libros de inspiración religiosa que tenían una función global y comunitaria: decir la verdad de la sociedad dentro de su historia y de la eternidad, lo cotidiano y lo divino. Beckford y Lovecraft dan testimonio de esta vocación de expresar la totalidad a partir de lo dispar, de lo incoherente y de lo singular. La libertad del lector no es liberación de la fantasía, sino paradójico impedimento para encontrar la representación de lo que determina la

[10] Gérard Stein, "Dracula ou la circulation du *sang*", *Littérature*, nº 8, diciembre de 1972, p. 99.

actualidad. El horror y la inquietud, unidos a lo fantástico, obligan a concluir que este último se impone trazar los límites del individuo, según las características culturales. La iniciativa que supone la lectura debe llevar a la evidencia de que toda palabra reúne y manifiesta las prohibiciones y los deberes sociales: es necesario obedecer a la madre, concluye Cazotte. El relato fantástico no es simplemente juego del lenguaje y posibilidad de independencia, según el proyecto de la novela contemporánea:

> Con el lenguaje, por el contrario, no hay regla definitiva: la organización del juego se halla en nuestras manos; la batalla declarada será, al mismo tiempo, la creación de reglas, la creación del juego y el ejercicio de nuestra libertad, así como también la destrucción de las reglas, para dejar nuevamente el campo libre al hombre que vendrá aún después[11]...

Es más bien duplicidad de una forma que provoca la intervención del lector con el fin de apresarlo mejor, a partir de efectos estéticos de orden netamente emocional, de obsesiones colectivas y de marcos socio-cognitivos. Es por ello que no nos parece posible concluir, como lo hace Todorov, con la disolución de lo fantástico dentro de la creación y las técnicas literarias contemporáneas:

> En el campo de lo fantástico, el acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido sobre el fondo de lo que se considera normal y natural; la transgresión de las leyes de la naturaleza nos hacía cobrar una mayor conciencia del hecho. En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descripto es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo. Encontramos, pues, invertido, el problema de la literatura fantástica –literatura que postula la existencia de lo real, lo natural, o normal, para poder luego batirlo en retirada– que Kafka logró superar. Trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo "real[12]".

No debe asimilarse lo fantástico con lo irracional. De Cazotte a Lovecraft, el relato fantástico es el del orden que no describe lo ilegal para rechazar la norma, sino para confirmarla. "La función de lo sobrenatural continúa siendo sustraer el texto a la acción de la ley y, a partir de ello, transgredirla"[13], expresa Todorov; pero, significa ignorar la ambigüedad de recurrir a lo sobrenatural que, al mismo tiempo, representa el posible deseo libre y lo inscribe dentro de la ley. Como narración siempre doble, lo fantástico manifiesta lo extraño para establecer mejor la censura. No debe confundirse su modernidad literaria y su función social; la innovación estética no lleva implícita una mutación ideológica. La forma mixta del caso y de la adivinanza recuerda el inevitable deber de decidir y la conciencia obligada a una oscura prescripción que cada uno debe descifrar.

---

[11] Alain Robbe-Grillet, intervención en el coloquio de Cerisy-la-Salle, *Nouveau Roman hier et aujourd'hui*, U.G.E., 10/18, 1972, t. I, p. 128.
[12] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, PREMIA editora, 1981, p. 133.
[13] *Op. cit.*

2

La experiencia imaginaria de los límites de la razón

Imagen fantástica y falsedad intelectual

Puesto que utiliza esencialmente *espectacularidad* e ilusión, el texto semeja un discurso privilegiado por su capacidad de reflexión sobre *el hombre imaginario*[1] y, a la vez, por el ejemplo perfecto que da del juego de representación y de falsedad empleadas en todo relato literario. En él, el problema de la relación entre el lector y el libro y entre el libro y lo real se ve ampliada y magnificada. Revela el fondo de toda mecánica narrativa y restituye la verdadera función de lo imaginario: inducir a la práctica y al gusto por lo extraño, restablecer la producción de lo insólito y considerarla como una actividad normal. Muchas veces con una gran carga de marcas religiosas y eruditas, o también como una parodia del conjunto de las creencias, hace de la ilusión el medio para acceder a cierta ingenuidad, para asimilar la mirada (a través de la lectura) a incesantes asombros y sorpresas; reconstruye una actividad de descubrimiento perdida, en su pureza y nitidez, desde la infancia. Con un tejido de referencias a objetos culturales, no dibuja comportamientos anticulturales, sino que relativiza los hechos de aculturación: ubica a distancia normas y códigos recibidos. Y por esa vía, hace de esas series de apariciones y desapariciones, de metamorfosis, el lugar de identificación del lector y del libro. La distancia asegura la participación; esta última inscribe el doble sobre la página y, lejos de suscitar el olvido, lleva al lector hacia sí mismo. El escritor fantástico, dedicado a una "empresa de seducción" (según la fórmula de Louis Vax) por medio de la cual el sujeto recupera el poder de innovación de la imagen, no tiene ninguna necesidad de dar fe de lo que cuenta. El tema de la recepción del relato fantástico no se plantea en términos de creencias, reales o simuladas, compartidas entre el autor y su lector, sino en términos de sensibilidad, es decir, de capacidad de instaurar lo absolutamente nuevo, de inventar. Lo absurdo es sólo el medio de la necesaria desconexión, y lo fantástico, la inversión por medio de la imaginación de actitudes y de conductas, de situaciones y de acontecimientos, en consecuencia, inevitablemente marcados con el sello de la irrealidad. Por ser inverosímil, lo fantástico es una manera deliberadamente ingenua –aunque la eficiencia del texto es proporcional a esta ingenuidad– de practicar el arte de imaginar. Lovecraft, que diseñó una sátira titulada *El cáncer de la superstición*, y de la cual sólo se conserva el plan, percibió la obligación de constituir el universo de la imagen como autónomo; sólo existe lo fantástico a partir de la independencia de lo insólito, aunque este insólito deba referirse a lo cotidiano:

> Cabe destacar que los que creen en los poderes ocultos son, al fin de cuentas, menos eficientes que los que no creen, cuando se trata de describir el mundo de las apariciones y de lo fantástico, porque les es tan familiar que hablan del tema con menos terror o de manera menos notoria o menos impresionante que aquellos para quienes constituye una violación absoluta y terrorífica del orden natural[2].

[1] Para estas nociones, ver *El hombre imaginario* de Edgar Morin.
[2] Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Christian Bourgois, 1969.

Los efectos emotivos son el indicio de la captación de la imagen nueva. Se utiliza *lo* fantástico para designar obras y relatos específicos. Antropólogos y filósofos usan el término *la* fantástica[3] para calificar la categoría de la imaginación, no entendida como el poder para producir simulacros de lo real, sino como el poder para elaborar imágenes (relacionadas con lo real) que lo reorganiza, según leyes propias de la psiquis humana, definida como el encuentro de creencias, de afectos y de racionalidad. Lo fantástico no es más que uno de los procesos de la imaginación.

Las diversas definiciones e interpretaciones del relato fantástico tienen en común el hecho de revelar la dificultad del lector para situarse frente a un universo imaginario, un mundo literario donde se unen espectacularidad e ilusión, a la vez, complementarias y antinómicas. La intención literaria se caracteriza por el bien-decir, por el artificio y por las leyes consecuentes de construcción y de composición. La obra es en sí misma falsa, aun si intenta la verosimilitud, lo natural, el realismo, aun cuando parezca verdadera. Dentro de lo imaginario sólo existe una verdad, la de lo sagrado, como lo ha hecho notar Mircea Eliade[4], la narración profana es siempre una mentira, y por ello, ya es literatura. Es por este motivo que el relato fantástico no acepta ser calificado sólo por su contenido semántico. En su conjunto, se sustenta en lo que es, para el autor, la hipótesis deliberada que funda el argumento: la aceptación de posibilidades extranaturales, que no pueden justificarse ni por la referencia a lo religioso ni por la referencia a lo real. Se define por la irrealidad intelectual de sus premisas, por la designación de un hecho o de una serie de hechos incompatibles con las leyes de la naturaleza o las de la sobrenaturaleza, tal cual existen o se reciben dentro de una cultura determinada. Hace de la falsedad su propio objeto, su propio móvil.

Antinomia del relato fantástico

El principio de la falsedad y la hipótesis extranatural son dos condiciones necesarias pero no suficientes de lo fantástico, que no sería, entonces, sino una forma de fantasía. La elección de la falsedad no excluye la búsqueda de la credibilidad propia del argumento novelesco. Lo ilusorio absoluto debe crear ilusión, no prohibir un sentimiento de autenticidad ni una impresión de verosímil. Logrará cierta eficacia por la relación, la correspondencia mantenidas con una realidad comprendida como lo real concreto y como los códigos sociocognitivos y religiosos del lector. La posición de irrealidad se oculta tras una motivación realista. Este intercambio imperativo distingue lo fantástico de lo maravilloso: en el cuento de hadas, el "érase una vez" sitúa los acontecimientos narrados fuera de toda actualidad y evita toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas evolucionan en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro: cualquier contaminación está excluida. Por el contrario, el fantasma, la "cosa innombrable", la aparición, el acontecimiento anormal, insólito, lo imposible, lo incierto, en fin, irrumpen en el universo familiar, estructurado, ordenado, jerarquizado, en el que,

[3] Para ese uso ver: Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l' imaginaire*, París, Bordas, 1969, pp. 435 ss.
[4] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, París, Gallimard, colección Ideés, 1968, pp. 18-19.

hasta la crisis fantástica, toda falla, todo "deslizamiento" parecían imposibles e inadmisibles. En algunos autores, a veces Hoffmann (*El jarrón de oro*), Lovecraft o Philip Macdonald (*Territorio prohibido*), lo cotidiano se define por la omnipresencia del enigma, constituido por la mezcla de lo conocido y de lo desconocido, de lo real y de la irrealidad. El proyecto literario fantástico es, pues, antinómico por naturaleza: debe aliar su irrealidad primaria a un realismo secundario. El acontecimiento narrado está privado de toda probabilidad interna: evidente pero sin causa. Por ello, se presenta en primer lugar como un enigma que se torna fantástico por la superposición de dos probabilidades externas: una racional y empírica (ley física, sueño, delirio, ilusión visual) que corresponde a la motivación realista; la otra racional y metaempírica (mitología, teología, milagros y prodigios, ocultismo, etc.) que traspone la irrealidad al plano sobrenatural, extranatural, y que, precisamente de este modo, la hace, si no aceptable, al menos concebible. La unión de estas dos probabilidades, externas e inadecuadas, a un hecho que proviene de una hipótesis falsa es obligatoria: expresa en términos conocidos la antinomia constitutiva del relato fantástico. Por ser contradictorias, las dos probabilidades externas se anulan mutuamente y, de este modo, traen aparejado el hecho de que la motivación realista sea el punto de partida de la irrealidad. La codificación de lo real es, paradójicamente, la mejor mediación de lo fantástico. Constituye la introducción a un mundo cotidiano con trampas (ver *No esperaban otra cosa*, de Buzzati[5]). La oposición de las dos probabilidades externas impide que el acontecimiento sea sólo un misterio, como en la novela policial o la novela de aventuras, o que sea ubicado en una axiología filosófica o religiosa.

Todo tema de un relato fantástico debe concordar con el objetivo de presentar lo ilusorio de modo convincente sin que sea confundido con ninguna verdad recibida, ni denunciado como ilusión. Contribuye a dar apariencia de existencia a aquello que nunca existió. El autor del relato fantástico se parece al prestidigitador, que muestra con el fin de ocultar mejor, que describe con el fin de transcribir lo indecible. La convergencia de las dos probabilidades externas permite trazar la imagen virtual del hecho sin probabilidad interna que, según su irrealidad, sólo puede ser evocado indirectamente o por preterición. El relato fantástico obedece a un triple principio de composición: verbal, sintáctico y semántico. Por ser hipótesis falsa, lo fantástico no puede ser representado; por ser exterior a toda causalidad, exige que la organización de la narración esté fundada sólo en las probabilidades externas. En la *nouvelle* de Hichens, *Cómo el amor se impuso al profesor Guildea*[6], la austeridad afectiva y el complejo psicológico bastan para esbozarlas. Un profesor, dedicado al culto de la inteligencia, no conoce sentimiento ni pasión alguna. Una tarde, cree advertir una forma incalificable en un banco del Hyde Park, y esa "cosa" se introduce indudablemente en él. Pero al mismo tiempo una invisible idiota se enamora de él; él cree haberla desalentado, pero muere súbitamente a raíz de una crisis cardíaca. Por un lado, el juego de la neurosis, del odio hacia la mujer, que pueden conducir a la muerte, y, por otro, esa mujer que parece una imagen de la cosa mortífera, sin embargo, esa extraña no se comprende sino en relación con la neurosis. Todos los

[5] En *L'Écroulement de la Baliverna*, Laffont, colección Pavillons, 1960.

[6] Hichens, *Comment l'amour s'est imposé au professeur Guildea*, en *Anthologie du conte fantastique*, de R. Caillois, t. 1.

signos, así reversibles, mantienen un vínculo, pero tejen dos series de causas exclusivas. Ese compuesto de continuidad y de ruptura circunscribe el vacío que funda la posibilidad de lo fantástico. Éste debe seguir siendo hasta el final un medio de lo incierto. Privado de objetividad, obliga a adoptar la temática del relato en el doble registro de lo cotidiano y de lo extraordinario (maravilloso, sobrenatural, estados mórbidos, psicopatología). La expresión fantástica es, pues, fundamentalmente relativa porque está estrechamente subordinada a las esferas variables de lo normal y de lo anormal, que brindan los elementos de la motivación realista.

La elección de la discontinuidad

Lo fantástico caracteriza una forma mixta de narración en la que un uso particular del indicio de causalidad, específico, junto con el indicio temporal, de la *nouvelle* o de la novela, permite mantener la motivación realista y suprimir lo verosímil. Supone una conciencia clara de la dualidad de la imaginación creadora en literatura: productora de quimeras, dueña de ilusiones y de trampas en la medida en que se dedica a imitar y a reflejar lo real. Defraudar las expectativas del lector, sembrar la confusión, hacer creer en la solución de enigmas insolubles, sumar inquietud al miedo, tienen como objetivo confirmar, revelar la autonomía de la imaginación. El relato fantástico es quizás el más artificial y deliberado de los modos de narración, pero es el que provoca, paradójicamente, las más ingenuas reacciones del lector. Repetición, juego de espejos, circularidad y falsa progresión, la narración segrega lo impreciso y lo incierto, pero la duplicación instala la familiaridad y acrecienta el misterio. El lector tolera lo inverosímil, al tiempo que mantiene su curiosidad y contribuye a aumentar el efecto de incertidumbre. Se acepta lo ilusorio, pero para admitir mejor el deseo de una revelación, la exigencia de orden. El *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, con sus episodios recurrentes, su construcción en cajas, con su ficción del manuscrito encontrado, sitúa al lector en el centro de su juego, hace de él un actor y lo invita constantemente a completar un relato discontinuo y fragmentario, en el que toda similitud intratextual pone al día alguna diferencia. La asociación del tema del viaje (aprendizaje ingenuo de lo real, elección de la emancipación y arte de la observación personal) y del tema fantástico (mirada del sujeto sobre sí mismo y sobre el mundo superior, e invención absoluta) pone en escena la intensa necesidad de descubrimiento, sugiere la búsqueda de una situación en el seno de la cual el individuo encontraría por fin una liberación de los códigos y de los tabúes (relatos del viaje, de lo fantástico y del erotismo, del placer reconocido) y, por la *vacancia* de las convenciones habituales y forzosas, produce otros tantos *blancos* en el texto, otras tantas soluciones de continuidad, pero parece tender un hilo secreto: el tema del camino se confunde también con el del recuerdo (el relato de aprendizaje remite a la figura del padre) y el del Llamado (la emancipación se convierte en ritual de iniciación, Alfonso es llamado precisamente por sus primas sobrenaturales). Lo fantástico nace de la amplificación del tema del viaje; éste es a la vez trayecto, observación, acción, salto hacia adelante y pasaje a lo desconocido. El escritor se burla del lector, lo encierra en su novela, gracias a la polivalencia del motivo cultural. La percepción selectiva del viajero

que sólo retiene lo nuevo lleva a lo anormal; la linealidad de la narración, homóloga de aquella del camino, se halla, pues, siempre rota, al tiempo que subsiste como condición del relato y como exigencia del lector.

Hay Llamado, hay Búsqueda, pero el objeto, tanto de uno como de otra, sigue estando obstinadamente ausente. Para seducir, la obra fantástica tiene el deber de *decepcionar. Parece instalar una forma de suplemento en lo cotidiano, pero se construye* sobre la afirmación del vacío. Colmada de novedades y de posibles explicaciones, presenta todo como insuficiente. Hace de la riqueza de su espectáculo y de sus sobrentendidos una figura de la falta. Multiplica las preguntas con el fin de unir esos contrarios. Utilizando la tentación de lo nuevo y el rechazo de lo anormal, demasiado rico y demasiado pobre al mismo tiempo, deja al lector literalmente con hambre. Sugiere mucho con el fin de confundir. La incertidumbre surge de esa mezcla de demasiado y de nada. En *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, la institutriz está loca, es una neurótica, o los niños, Flora y Miles, están realmente poseídos por sus antiguos amigos, Peter Quint y miss Jessel. Todo procede por elipsis; el silencio de la narración alimenta la excrecencia de su cuestionamiento: ¿qué ha sucedido entre los dos niños y los adultos? ¿Qué crédito corresponde darle a las apariciones de fantasmas? La muerte de Miles cierra el relato en la *perfecta negación, generaliza el vacío primero, pero esa negación conlleva la* formulación de las interrogaciones más completas: el niño muere, incapaz de soportar una verdad (¿la de la institutriz?) que ha negado siempre. El discurso fantástico acumula los indicios de la revelación con el fin de no descubrir nada. Dice con el fin de no expresar nada, en el sentido etimológico: no se puede deducir nada de él. Crítica implícita de la lectura novelesca tradicional, que oblitera la evidencia de la falsedad, el discurso fantástico asume incluso la pregnancia del mito (ver Borges, Cortázar y Lovecraft, que actualiza claramente la función de la leyenda) para reducir más la significación, para establecer mejor la antinomia constitutiva. Todas las aproximaciones semánticas son demasiado limitadas y, al mismo tiempo, demasiado vastas, insuficientes e inexactas: disocian proyecto literario y fantástico, le otorgan consistencia a éste último y lo transforman en el indicio de una alteración subjetiva o de una organización objetiva de lo *real (fantástico natural, en sí, inmanente a algunas cosas, objetos, paisajes, etc.)*, de las que lo fantástico artístico es homólogo y reflejo en la esfera de lo imaginario, y cuyos elementos utiliza según una dualidad y una deconstrucción específicas.

Tético y no tético

El carácter antinómico del relato fantástico se constituye por el juego de un doble artificio literario, el de lo inverosímil y el de un real a la vez empírico y metaempírico. Para retomar los términos de Sartre[7], el relato maravilloso es no tético, es decir, no postula la realidad de lo que representa. El "érase una vez" nos aparta de toda realidad, y nos introduce en un universo autónomo e irreal, explícitamente dado como tal. Por el contrario, el relato fantástico es tético; postula la realidad de lo que representa: condición misma de la narración que funda el juego de la nada y del demasiado, de lo negativo y de

[7] J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 1-30 (Buenos Aires, Iberoamericana, 1948).

lo positivo. Pero como esa realidad es una hipótesis falsa, sólo puede tomar existencia aparente mediante la afirmación de un (testigo) que declara haber presenciado acontecimientos extraños y que, con el fin de confirmar la verdad de éstos, se encierra en la incertidumbre porque no encuentra ninguna causalidad satisfactoria. Este punto de vista falsamente tético exige las nociones de ambigüedad y de vacilación entre natural y sobrenatural, con las que Todorov definía lo fantástico, y que son, pues, segundas. El relato fantástico no pare e, entonces, "la línea divisoria entre lo maravilloso y lo extraño", como sugiere también Todorov, sino, más precisamente, por la falsedad velada, el lugar de convergencia de la narración tética (novela de los *realia*) y de la narración no tética (maravilloso, cuento de hadas). Históricamente, tiene suma importancia el hecho de que el siglo XVIII haya sido testigo del florecimiento del cuento de hadas y de la nova realista: el relato fantástico no surge directamente del primero, sino de la contaminación de los métodos de composición de ambos tipos de narración.

Lo fantástico se vale de lo sobrenatural porque lo sobrenatural le es familiar: de él extrae su imaginería, hace de él la propedéutica de la alteración de las apariencias. Pero no lo considera legítimo. Diablos, apariciones, espíritus parecen ser los límites últimos del universo conocido; circunscriben lo absolutamente nuevo que no mantiene, así, ninguna relación directa con lo cotidiano. Lo sobrenatural funciona como preparación, como introducción, no lógica sino espectacular: encuadra y designa al otro a quien se opone y no explica. Parece el medio de la gradación y algo similar al lenguaje codificado de lo imaginario antes de que lo imaginario se abra a aquello que no pertenece a ningún discurso. Lo fantástico adopta los ritos de pasaje y de transgresión de lo que recusa y de lo que excluye. Las insólitas aventuras de Alfonso en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* comienzan con las doce campanadas de medianoche y terminan con el canto del gallo, cuando los espectros aparecen y desaparecen. Esto es lo que señala el límite último, pero no asegura nada. Por una paradoja suplementaria, lo sobrenatural parece, en el relato fantástico, uno de los componentes de la motivación realista. Añade a lo real el necesario principio de inconsistencia para que se instale lo indecible. La imaginación restituye una función a aquello que es un objeto cultural casi muerto.

Así privados de finalidad intrínseca, lo maravilloso y lo sobrenatural postulan, detrás del determinismo y la interacción de las causas y los efectos, empíricos o metaempíricos, una organización más sutil de la causalidad, que designa una necesidad y un orden diferentes. Si los presupuestos de lo sobrenatural y de lo maravilloso parecen caducos, si son descartados en nombre de una razón invadida por el sentido y la importancia de la prueba, los derechos de lo extraño y de su expresión están comprometidos. No serán restablecidos sino por su asociación al juego de la razón, y por su asimilación a la sola esfera de lo imaginario. Quien dice imagen dice subjetivo-objetivo. Lo sobrenatural, objeto de incredulidad, ya no puede designar la duplicidad de las cosas y de lo cotidiano. Comprometido con la razón para subsistir bajo una forma literaria, debe ser económico e insólito y, precisamente de esta forma, dar a luz a lo fantástico. En el relato, lo sobrenatural posee una existencia y leyes propias, se transforma en una parte de esa lógica requerida por lo extraño; lo formula, lo desafía y lo exorcisa, lo crea en la medida en que ésta plantea los problemas. Lo extraño no existe sin interrogación ni asombro. Si continúa siendo insoluble incluso cuando la razón lo ha circunscripto, se convierte en lo

fantástico, donde la razón, a fuerza de querer suprimir lo irracional, encuentra la permanencia del desatino y la ruptura irreparable de las cadenas de causalidad. Este fracaso de la reflexión es el mejor extrañamiento y el medio más seguro para dar una imagen de un *más allá* sin que la creencia en él sea necesaria. Entonces, la función fabuladora se burla hábilmente de los límites de lo verosímil y de lo plausible, porque mantiene una exigencia de orden siempre decepcionada y utiliza lo sobrenatural, reducido a un elemento de la creación literaria, por su impropiedad misma.

Función de lo fantástico: lo real contra la literatura

A pesar de la modernidad de la crítica a la expresión fantástica, la aparición de elementos esenciales y aun constitutivos de esta reflexión es aproximadamente contemporánea del nacimiento del relato en cuestión. A partir de fines del siglo XVIII, se perfilan dos direcciones que conservan su pertinencia; la narración clásica se define ya sea como un juego de la credibilidad literaria, ya sea como la transcripción de intuiciones relativas a una surrealidad inmanente. Sade, Walter Scott y Nodier son ejemplos de esos comienzos: ya proponen una historia y una tipología.

Sade expone lo esencial de su teoría sobre lo fantástico en su *Idea sobre las Novelas*. También se ha ejercitado en la práctica del género en *Rodrigo o la torre encantada*, compuesto en la Bastilla. Y se podría considerar que toda su obra está signada por lo fantástico aunque esté cerca de la novela negra. Este autor conserva tres rasgos distintivos: una técnica de la fascinación, el perfecto artificio de la ilusión –que produce los efectos sobrenaturales–, y la exageración. Sostiene que esas "novelas nuevas" tienen un solo mérito: "el sortilegio y la fantasmagoría", y admira *El monje* de Lewis, en el que la pintura del vicio y la bajeza del alma humana le parece la más extrema. Descubre que el poder de lo fantástico nace de esa exageración, de esa puesta al día de lo suplementario, en el que el lector lee a la vez lo prohibido, la aceptación de la norma y el rechazo de los límites. Sugiere que lo insólito se burla de la convención y la confirma; que, añadido a lo normal, habla del placer de rechazar lo cotidiano, pero toma el lugar de toda verdadera denuncia de ese cotidiano. Lo fantástico, entonces anterior a una verdadera liberación del sujeto, traiciona una imaginación aún servil. La única emancipación surgirá de la revolución de lo real. Por ello, la afirmación del deseo (libertinaje) y la ruptura de la sociedad política (el Terror) convierten lo fantástico en caduco, pues la realidad de todos los días excluye la regla. La fantasmagoría es culturalmente superflua cuando los abismos del vicio y el horror se prestan a ser examinados:

> Antes, para cautivar, nuestros antepasados se valían de magos, de genios malignos y de cuanto personaje fabuloso existiera, a quienes, de acuerdo con ello, creían tener que atribuirles todos los vicios para lograr novelas inspiradas. Pero, puesto que, desgraciadamente para la humanidad, existe una clase de hombres para la cual la peligrosa inclinación al libertinaje es la causa de delitos tan aberrantes como aquellos que los autores

> de antaño endilgaban fabulosamente a sus Ogros y sus Gigantes, ¿por qué no preferir la naturaleza antes que la fábula?[8]

La ambigüedad de lo fantástico es precisamente la del movimiento de su creación, que no puede alcanzar lo prohibido sino por el desplazamiento simbólico. Esa ambigüedad, que es originalidad y al mismo tiempo debilidad de ese relato, trae aparejado el juego sobre lo verosímil y lo inverosímil, en el que la inevitable vacilación parece sobre todo el resultado de la incapacidad para analizar la perversión y la transposición del límite en sí mismos.

Sade señala, con sus propias palabras, los elementos de la antinomia constitutiva para llegar a la conclusión de la cuasi imposibilidad de lo fantástico logrado: "Necesariamente, una de dos: o hay que desarrollar [es decir, explicar a la manera de Ann Radcliffe] el sortilegio y a partir de ese momento usted ya no interesa, o no hay que descorrer jamás el telón, y se encontrará en la más terrible de las inverosimilitudes[9]". En el fondo, rechaza la máscara de mentira literaria; la exageración no reclama el desvío narrativo de lo supranatural: lo insólito está inscripto en nuestros días, y revestirlo de fábula traduce una duplicidad sospechosa: la obra se apropia de lo anormal y, al mismo tiempo, lo mantiene a distancia. Como una suerte de monstruo estético que reúne tipos de relatos exclusivos (cuento alegórico, fábula y novela de los *realia*), y que anula la separación de los modos de narraciones, heredada del clasicismo, lo fantástico acerca la verdad a los monstruos reales, los que producen la sociedad y la naturaleza. Es hijo de la historia que, por sus desórdenes, hace surgir aquello que está oculto en el fondo del ser:

> Ese género [...] se convertía en el fruto indispensable de las sacudidas revolucionarias que sufría toda Europa. Para quien conocía todas las desdichas con las que los malvados pueden agobiar a los hombres, la novela se tornaba tan difícil de hacer como monótona a la hora de la lectura: no existía individuo alguno que no hubiera padecido más infortunios en cuatro o cinco años que los que podía reflejar en un siglo el novelista más famoso de la literatura. era necesario, pues, acudir al infierno en busca de ayuda, para inventar títulos a voluntad y encontrar en el país de las quimeras lo que se sabía corrientemente con sólo hurgar en la historia del hombre en esa edad de hierro. Pero, ¡cuántos inconvenientes presentaba ese modo de escribir!

La irrealidad se convierte en el único modo de presentar lo cotidiano: la literatura tiene una debilidad, la de la imaginación socializada incapaz de encontrar lo real según los términos de ese real. Lo fantástico señala la conciencia del presente y, al mismo tiempo, un distanciamiento de la actualidad. Sade ha hecho de esto el indicio de la esencial impropiedad del discurso literario frente al mundo y, con una intuición notable, el síntoma del anacronismo de toda creación artística ante las presiones de la historia. La antinomia constitutiva parece, entonces, consecuencia de la imposibilidad de toda mimesis.

El relato fantástico recuerda cuán tributaria del presente es la expresión literaria y cuán difícilmente puede convertirse –aunque sólo sea al precio de la descripción del horror– en un refugio o una coartada. Walter Scott no ve en ello más que la supervivencia de un legado pernicioso, y la asimila a la expresión perturbada del yo. De

[8] Sade, *Justina o los desdichas de la virtud*, nota preliminar al tomo I.
[9] Sade, *op. cit.*

allí extrae el carácter netamente subjetivo: la ruptura de la causalidad y lo aberrante son otras tantas pruebas del final del texto, indicios del debilitamiento y de la impotencia psíquicos del autor. La homología evidente de la narración y del sueño debe llevar a concluir que la inspiración es arbitraria y vanidosa. La crítica se concentra en contra de Hoffmann: "No son las visiones de un espíritu poético; éstas ni siquiera tienen esa razón aparente que los desórdenes de la leyenda conceden algunas veces a las ideas de un loco: son los sueños de una cabeza débil, víctima de la fiebre..."[10]. "La imaginación se abandona a la irregularidad de sus caprichos"[11], mientras que, en su libertad, debe elaborar las mediaciones del sujeto y de lo real. Sade y Scott comprueban, cada uno a su manera, la inadecuación del objeto literario e interpretan lo fantástico como el resultado de la inaptitud para aprehender lo cotidiano bajo sus formas originales. La *excentricidad* del relato no debe confundir a quien niega ese cotidiano por no decir la verdad sobre su desorden. Ahora bien, lo inverosímil podría tener la misma función que el *anacronismo en arte*[12], según la fórmula de Goethe, que, inevitable en la novela policial, hace del desplazamiento temporal el medio para leer el pasado como la prehistoria del presente y para aprehender, por el juego de esa distancia y de ese encuentro, el conjunto y la significación de la actualidad. Del mismo modo, la alianza de lo verosímil y de lo inverosímil debería esbozar la novedad, inadecuada a los códigos sociocognitivos.

Nodier destaca el parentesco entre lo fantástico y la fractura histórica, y asimila la "mentira" narrativa a la reducción del campo literario, limitado a las cosas banales por la especialización de los discursos religioso y científico:

> Las fábulas vuelven a aparecer cuando termina el imperio de esas verdades reales o convenidas, que brinda un resto de alma al mecanismo deteriorado de la civilización. Esto es lo que ha vuelto tan popular lo fantástico en Francia desde hace algunos años, y lo que hace de él la única literatura esencial de la decadencia o de la transición a la que hemos llegado[13].

Así como en Grecia existió Homero, luego un periodo de equilibrio con los filósofos, y finalmente la decadencia que suscitó lo fantástico de Apuleyo, así como Dante apareció "en el crepúsculo de una sociedad acabada", la época romántica posrevolucionaria (la Restauración) confiesa su malestar y su nostalgia con respecto al supuesto equilibrio del pasado mediante la elección de lo inverosímil y de lo maravilloso, "la única compensación verdaderamente providencial de las miserias inseparables de [la] vida social". Lo fantástico confirma el rechazo del presente y parece el reservorio de los valores caducos. El escritor acepta la ruptura con lo real a fin de reconstituir el orden perdido, que se convierte, por la transcripción literaria, en el orden absoluto. El juego de la imaginación es más que una compensación: cargado de significación ideológica, sustenta una expresión que pretende ser anacrónica y reconoce su incapacidad para transmitir la exterioridad, manifiesta un e. ceguecimiento para con el mundo comunitario y, al mismo

[10] Walter Scott, *Prefacio a los Cuentos fantástico. de Hoffman*, Ed. Renduell, t. I, 1829.
[11] Walter Scott, "Du merveilleux dans le roman", *Revue de Paris*, t. I, p. 25-33.
[12] *Cf.* Lukacs, *La novela histórica*, México, Ed. Era, 1966).
[13] Charles Nodier, "Du fantastique en littérature", en *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850, p. 12.

tiempo, un juicio de valor:

> Si el espíritu humano no se deleitara todavía con vivas y brillantes quimeras, cuando ha rozado todas las repugnantes realidades del mundo verdadero, esta época de desengaño sería víctima de la más violenta desesperación, y la sociedad ofrecería la aterradora revelación de una necesidad unánime de disolución y de suicidio. No se debe protestar contra lo romántico y lo fantástico. Estas pretendidas innovaciones son la inevitable expresión de los períodos extremos de la vida de las naciones, y sin ellas, apenas imagino cuánto nos quedaría hoy del instinto moral e intelectual de la humanidad[14].

Cuando identifica lo cotidiano con el fin de la armonía, el escritor confunde la libertad con el ejercicio de la imaginación y la falsedad artística; cuando comprueba la imposibilidad de un nuevo comienzo y no quiere examinar la originalidad de su época, sitúa la renovación en el fantasma, y hace de lo fantástico la "fuente de la juventud de la imaginación", una "literatura que no vive más que de imaginación, de libertad, [de] mentiras brillantes...". Por una suerte de degradación y desprecio, la invención de la libertad –que fue un fenómeno público y político– se circunscribe a la del artista, a un "libre arbitrio" que otorga derecho de ciudadanía a la subjetividad, al temor al mundo contemporáneo y al simulacro elegido y presentado como tal.

En su ensayo *De quelques phénomènes du sommeil* (1830), Nodier acentúa la asimilación de lo fantástico con las manifestaciones de la psiquis individual, con la conciencia perturbada y con el sueño: *Smarra ou le démon de la nuit* (1821) ya toma como argumento la pesadilla y su cortejo de horror, de temor, de escenas atroces. Pero precisamente de ese modo define lo fantástico mediante el juego sutil de los efectos del relato, y lo considera el ejemplo privilegiado de una literatura emocional:

> El verdadero cuento fantástico intriga, deleita o perturba haciendo sentir una presencia insólita, un misterio sobrenatural, un poder aterrador, que se manifiesta como una advertencia del más allá, en nosotros, alrededor de nosotros, y que, excitando nuestra imaginación, despierta un eco inmediato en nuestro corazón[15].

Lo fantástico se reduce a una eficacia estética específica y al placer de la lectura solitaria. Su antinomia constitutiva, fruto de una crisis cultural, encuentra su finalidad en la búsqueda de la emoción y de lo inaprehensible; la fractura de la historia se resuelve en una suerte de narcisismo de lo imaginario: todo vuelve a la imaginación y al corazón. La literatura está regida por un principio de temor como estaría regida por un principio de placer. Lo fantástico se confunde con una psicología original de la lectura que supone ciertos procedimientos de composición que sugieren la proximidad impalpable de lo insólito. La asociación de lo irreal y de lo real ya no tiene significación propia; sólo parece el necesario ingrediente de la discontinuidad y el medio para recordar la omnipresencia de un más allá, de cierta autoridad oculta. Una vez establecida la vacancia de lo cotidiano, lo fantástico exhibe –al menos ésta es la conclusión que nos impone Nodier– los dos rasgos que, aún hoy, lo caracterizan con mayor frecuencia, y ocultan el

[14] Charles Nodier, *op. cit.*, p. 12.
[15] Nodier, *"Du fantastique en littérature"*, *passim.*

distanciamiento de lo real y el rechazo de expresión de la innovación que supone. Por ser evidente, la mentira parece satisfactoria y suficiente, lo que recuerda la necesidad de lo absoluto y la tentación de la evasión.

Del temor a la seducción: antirracionalismo de lo fantástico

La aproximación moderna al relato fantástico –que se presenta, entonces, como objetiva y científica– no es sin duda más que un largo desarrollo de la proposición de Nodier, a través de múltiples vocablos. Por supuesto, el inconsciente, "la otra escena" –según un concepto proveniente del psicoanálisis– sustituyen al más allá para explicar la fuerza de lo insólito y su omnipresencia. Pero subsiste la idea de que el sujeto mantiene, a través de la atracción y el horror por la lectura, una relación con eso que es distinto y que lo aterra. Lo fantástico se confunde con el solipsismo de la imaginación, que plantea la dualidad de la personalidad.

Jean-Bellemin-Noël ha renovado la tesis clásica, expuesta en 1927 por Auguste Viatte, en *Les Sources occultes du Romantisme*, retomada por P.-G. Castex, en *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), por Léon Cellier, en *L'Épopée romantique*, y por Max Milner, en *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire* (1772-1861):

> Nada prohibe, en esta perspectiva, definir la literatura fantástica como aquella en la que se expresa la emergencia de la cuestión del inconsciente. [...] Históricamente, esto corresponde al período que va de la ruptura romántica a la extensión de la ruptura freudiana; digamos de principios del siglo XIX a la primera mitad del XX: los estudios de Béguin sobre *El alma romántica y el sueño* permiten comprender por qué lo fantástico, como inquietud fascinada ante lo desconocido, esperaba el reflujo de la *Aufklärung*; la muerte de lo fantástico es ante todo el signo de una dilución en la problemática general de la escritura después de las revoluciones operadas por Proust, Joyce y el surrealismo[16].

[16] Jean Bellemin-Noël, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", *Littérature*, nº 2, mayo 1971, p. 118.